DIE NEUE SCHAUBÜHNE

SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

5. HEFT DRESDEN, 1. MAI 1919 1. JAHRG.

DER AUGENBLICK AUF DEM THEATER

Von Erhard Buschbeck

Wenn die thebanischen Greise der „Antigone" vom Pflug, von leichtträumenden Vögeln und den Höhen der Berge singen, schlagen sie ihres Daseins Grundstimmung auf. Um diese mittlere Linie bewegt sich jede ihrer Lebensäußerungen ursprünglich: sie waren ein idyllisches Volk. Die Ruhe von Hirten und Bauern hatten sie bei ihres Herzens Anfang erlebt, sie wollten sie sich auch unter geänderten Formen der Existenz erhalten und bannen, was aus ihrer Erde gewaltsamer drohte.

Der in landschaftlicher Beschaulichkeit träumende Grieche lag unter dem Alpdruck einer seine räumlichen Vorstellungen sprengenden Zeit. An jedem Geschehen entzündete sich seine ängstliche Phantasie. Überall sah er machtgierige Finger nach des Herzens Einfalt greifen, in der Wollust der Besitznahme zittern und in eines Schicksals Ratschluß stürzen.

Das war ihnen Kreon: ein Protestantenschädel, der seines arbeitenden Hirns Richtung für Recht absolut erklärte, dazu den Gott auf seine Seite schrie und solcher Einbildung Unbedingtheit in die Welt einsetzte und dort nach ihr richtete. In Hoffart glaubte er, starr bei sich bleiben zu müssen, konnte Menschen darum töten und gaukelte in Siegen seiner Faust — bis aus des eigenen Blutes Schoß eine Umkehr ihm geschah, der Griechen vaterländische Umkehr (nach dem Wort Hölderlins) aus dem Geist der Liebe, die kein Behaupten ist, sondern immer ein Verzicht, die in keinem Menschenkopf sich verstockt, zärtlich das Wissen hegt von jeder Bedingtheit und ein Ganzes stets aufs neue erwidert. Auf höherer Warte wußten sie, ihres Blutes Zuhause wiederzufinden.

Davon war auch ihre Kunstform bestimmt. Des Schicksals Gang war der Souverän ihres Gesichts. An ihm bloß verdeutlichte sich eines Menschen Berufung, seines Bildes Haltung und

aller Gedanken Einkehr. Die bewegte Person war von ihrer Geburt an unterlegen: es bestand ein Absolutismus des dramatischen Geschehens, der von seinen Gnaden leben ließ. Wie an jonischer Tempelsäule im Aufdrang des Schafts war ein Einzelnes nur eine Windung am Knauf.

*

Der vom Mittelmeer heimgekehrte Goethe mußte schmerzlich empfinden, daß in seinem binnengelegenen Flachland dem Menschen außen nichts entsprach, wo er sich, formempfangend, hätte verankern können. Die Augen fanden nur eine armselige Leere, sie wurden von keinen Daseinsquellen ergriffen, ja, aus diesem Raum kam nicht eine Verlockung, die das bleierne Gleichmaß eines dumpf beflissenen Lebens hätte stören können. Der erste Blick unter diesem Strich fiel so auf den einzelnen Menschen, wie er von seinem Geschick loszukommen versucht war, nicht auf den Stern, der ihn band. Jetzt sah er ihn aber in zeitlichen Bildungen befangen, versponnen in besondere Gemeinschaften, die ihm über sich hinaus ein Mehr gaben, wenn er sich in ihnen beschränkte und in denen sein Einzigstes gemindert war, sobald er ihnen widerstrebte. Und als Goethe mit der „natürlichen Tochter" an die Darstellung seiner vaterländischen Lebensformen ging, machte er die beglückende Erfahrung, daß eben aus dieser sozialen Typisierung des Menschen sich auch eine neue Art des Gestaltens ergab. Wenn er in der Totalität dieser menschlichen Gesellschaft einzelne Kreise unterschied und im besonderen Kreis eben das Unterscheidende verstärkte, kam aus solcher Sonderung auch ein Bewegendes in die Lethargie seiner Zeit. Jeder herausgebildete Kreis lief schon gegen den andern und die Gesamtheit stand unter schicksalhaften Gestirnen. Der Einzelne, nicht mehr ichverlockt, sondern zu seinem ganzen Kreis gesteigert, blieb Erstgeburt, war als Welt autonom, konnte sich restlos in allen seinen Möglichkeiten erstrecken, die Bewegung, aus ihm entspringend, konnte sich nicht von ihm lösen, noch, seine Grundlagen überflutend, ihn stürzen. Er war nicht mehr, wie in der griechischen Tragödie, dem Schicksal gegenüber eindeutig bestimmt, sondern es kam überhaupt erst zu einem Geschehen durch die Vieldeutigkeit, die sich aus seiner Freiheit ergab: die demokratische Kunstform des Abendlands war hier gefunden.

Unter einer sozial ganz durchgebildeten, in ihren Enden sich schon versteifenden Zeit fühlte Goethes bildsame Ahnung brennenden Boden: aus den Urelementen des Menschen eine Revolution kommen. Die verkalkten Formen würden brechen, Bewegung wollte raumverlangend Leben bringen. Das Grauen des Augenblicks, wo ein Chaos sich auftat, war jetzt nur Motor einer Wiedergeburt, neue Ordnungen mußten aus dem Gesicht des Schoßes sich bilden. Es erschien ihm eben als das Tragische dieser Welt, daß der Mensch in seiner Zeit befangen blieb und sie ihm nur eine Ernte wußte: das Leid seiner Vereinzelung. Diesen Bann sah er bersten, und im Zusammenbruch griff er den einzigen Trost: alles Zeitlichen notgedrungene Auflösung im Geiste.

*

Racine ist der heroische Entschluß eines aufruhrschwangeren Zeitalters zum rein geistigen Erlebnis. Durch die Kühle solchen Bewußtseins trägt er eine beschwörende Fahne und in der Leuchtkraft seines gestaltenden Auges wird sie zur Flamme. Er hat sich zur Irrealität einer anderen Welt bekannt und aus dem heißen Anruf seines Worts kommt die Realität eines Göttlichen. Die Form wird zur Seele, schon das Wissen von ihr ist hier Blut. Nicht Geburt schenkte ihm mitgeborne Gesichte, sondern seine Wahl schuf die Ebene, auf der sein eigenwilliges Bilden sich löste.

Das Wiener Burgtheater konnte folgerichtig, nachdem es „Antigone" und „natürliche Tochter" gegeben, zu Racine gelangen. Da in diesem Entschluß auch Schiller zu begegnen war, lag eine Aufführung der „Phädra" wohl nahe. Eine Feuersäule vereinigter Gesinnung des Kontinents, wandelt sie sich am deutlichsten zur Fata Morgana einer lebensvollen Küstengemeinschaft mit Griechenland.

Der lebendige Sinn! Um ihn ringt heute unser Theater. Es gilt die Überwindung des Buchs auf der Bühne, des literarisch gegenständlichen Diktats durch das in der Gebärde sich befreiende Wort, die Erlösung dieses Einsamsten durch die Begeisterung: eine Illumination des Augenblicks. Der lokale Apparat eines Zeitlichen soll uns nicht mehr vortäuschen, was allein das Erleben im Geiste zu gewähren vermag.

DAS HEROISCHE IM DRAMA

Von Heinar Schilling

(Schluß)

III. HELD UND ÜBERWINDER.

Ist höchster Brückenbogen zu Jenseitigem die letzte, äußerste Tat um den Tod, — ist Aufschrei, Anruf des Göttlichen die heldische Empörung im Wort, so taucht die Frage auf: wo ist jene bewegende Kraft, — notwendig auch die höchste — die „Menschen zu Helden schafft"?

Schuld und Gefühl des Beladenseins ist nur Kennzeichen der Schickung. Nicht im Bewußtsein oder Bewußtwerden einer Schuld und einer Tragik liegt das Wesentliche der Genesis des Helden, sondern im plötzlich Hinauswachsen über Maße und Abhängigkeiten, — ein jäh in eigenen Gesetzen und Geboten Stehen.

Faust erschiene uns Prototyp des Mensch-Helden, wenn seine Tragik (Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch . . .) nicht behaftet wäre mit zweckhafter, ethischer Sympathie (Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen).

Über des Aischylos, Strindberg, Sternheim Helden jedoch bricht, wenigstens oft, dämonische Not, Zwang, Schicksal herein, während wir klarstellten, daß — hypothetisch — freier Wille des Helden gegen eigenen Charakter handelt und tragisch wird. Dies diene zum Hinweis auf vieles, was sich heute Drama nennt. Georg Kaiser ballt Effekte zu einem Bühnenablauf, in dem mitunter wahre Stimme laut wird. Wohl ergriff auch ihn — jetzt — die nunmehr zehn Jahre alte Welt Aktivismus. (Hier muß gesagt sein, daß der Politiker, und nur er, behindert durch Zensur, Tat wirkte durch Dichtung, — als Dichter in die Politik griff. Lächerlichste Komödie ist aber nachrevolutionäres Modeaktiönchen, — schreibe der Dichterling besser Leitartikel der roten Fahne!) Goering, Unruh, Sorge wetteifern im „Aktuellen"!

Der Dichter wandte sich längst zu sich selbst. Vom Menschen, vom Überwinder ist die Rede. Was kümmert ihn die Liebe — o — des Publikums! Sein Ziel ist, jenseits seiner selbst, die ewige

Ekstase, Tod und Überwindung. (Dies vermochten Kaisers Bürger von Calais klug zu vermitteln.)

Heute wird viel postuliert und gestikuliert, wenig geleistet. Es gibt in Deutschland nur drei oder vier Dramatiker, — sollte das nicht ein Zeichen neuen Aufschwungs sein, zumal, da alle vier sich bemühen, den neuen Menschen, siegreichen Überwinder seiner Zeit, wurzelnd in Ewigkeit und Zukunft und nicht in Vergangenem, zwingend zu gestalten?

Der Überwinder ist der ins Kosmische gesteigerte Held. Nicht nur mit kleinem Maße ethischer Sympathie gemessen, sondern aus eigener Notwendigkeit gekreuzigt für alle, schattet Er das Geschehen der kleinen und großen Zeit. In Peuckerts „Passion" wird er, Aufrührer und Anführer zur Zukunft, klarer gezeichnet als in dem genialischeren „Retter" Hasenclevers. Beide Dramen zeichnen Grundriß der Persönlichkeiten, die Inhalte künftiger Übermenschlichkeit, — Zeitinhalte überhaupt — sein werden. Hier kristallisiert die Kraft und Sehnsucht der heute jungen Generation, die sich voller Abscheu abwendet von Schwäche und Verworfenheit der heute älteren, die Kriegsbarbarei, Verrohung, Militarismus nicht nur ertrug — fluchwürdige Feigheit —, sondern mitschuf, verbrecherische Mitschuldige, in Deutschland sogar Paria der Welt: Schöpferin des militarisierten Menschen, der preußischen Bestie.

Hasenclevers Sohn zeigte zuerst diesen Weg, — ein Held seiner Stille und Ergebenheit, ein Bahnbrecher Gequälter. In aller neuen Dichtung — soweit es überhaupt Dichtung der Jüngsten war, wurde der „Überwinder" Leitmotiv der Schöpfung, Sehnsucht des Tatwunsches. Der Krieg mit flammenden Protesten änderte daran nur wenig. Auch heute strahlt der Leidende, gekreuzigt an allen Toren der Welt, aus dem Leiden der in diesem Kriege von boshaften Greisen zu Tode gehetzten Jugend.

Ans Firmament geworfen wird die Vision des Überwinders. Nicht zeitliches Bedingtsein, — so oft es auch im historischen Gewande auftrat — macht den Sinn des neuen Dramas aus, sondern eine erhabenere Stellung, sine ira et studio. Wir postulieren nicht ein neues Drama und einen neuen Menschen, wir beginnen beides!

BÜHNENMARIONETTEN

Von Alfred Neuman

DER DIREKTOR

Man hasse ihn nicht. Seine Tyrannis, aufgeschichtet zum Podest eines Sessels, ist Kothurn. Die reiche Gebärde seiner zu- und abwinkenden Hand ist Schwingung eines zentralisierenden Willens und das viele Nein seines Mundes Maxime väterlicher Pädagogik.

Wer glaubt ihm nicht?

Schon drängen gegen ihn die Umrisse der Unzufriedenen, der Nicht-Zufriedenen, der Kritiker, der Hände-über-Kopf-Schlagenden, der Moralisten, der Antichambristen, der Ehrlichen, der Ehrgeizigen, der Geizigen, der Fordernden, der Flehenden. Je mehr Konturen wider ihn stehen, desto höher hebt sich die Empore seines Sessels und er.

— Was wollt ihr von mir, Leute? Heißt das Revolution?

Die Schatten drängen ineinander und fächeln sich Empörung zu. Der Direktor, ernst und hoch auf Leder und Mächtigkeit, stößt die Faust auf den Tisch und den Kopf nach rückwärts.

Eine Frauenstimme ruft: Absolutismus!

Ein leiser Jüngling flötet: Attila!

Chor der Protestierenden: Wir protestieren!

Chor der Frauen: Wir klagen an!

Chor der Männer und Dichter: Wehe!

Der Direktor
erhebt sich, steigt auf den Sessel, steht hoch über allem Volk und spricht diese Worte:

— Ihr irrt, Konturen! Ihr mißversteht die Richtung meines Wirkens. Ihr legt falsches Maß an und füllt die eigene Lücke der Persön-

lichkeit mit mir aus. Ihr überschätzt mich. Was glaubt ihr, das ich bin? Selbstherrscher! L'Etat c'est moi! — O Leute, nein! Ich habe mich bereits abgegeben und meine Beine, Arme, Worte der Hypothese verschrieben, die Theater heißt und die euch ernährt, erregt und zu fühlen gibt. Das euch Hassenswerte ist nichts anderes als das Vorwärts eines kleinen Ganzen, einer unerläßlich runden Kugel, an deren glatten Schlagschatten sich die Zahnräder eurer Wünsche und Meinungen nicht einhaken können. Auf mich Sisyphos und meine harte Geste des Bergan-Stoßes fällt eure Abneigung, weil ihr mein scheinbares Universum, meinen möglichen Stein nicht seht, nur das Echo meines tragenden Namens hört oder den höhnischen Rückfall des Felsens. Was ahnt ihr von der Mühe des Rollens und von der Schwere eines Steines, der nichts wiegt! Was wißt ihr, wie unendlich ein Spiegelbild ist, in das der Kosmos hineinschaut! Wie klein die Grenzen unseres Blickes und der Schritte! Wie selbstverständlich Irrung und Kurve der Negation! Wie hoch müßte ich sitzen, um den Weg zu übersehen! Denn die Wand der Tage, steil vor meinem Sessel, geht bis in die Sterne. — Was wollt ihr, Leute? Säße ich unter euch: ich sähe nichts als die Kulmination eures Schimpfens. —

Der leise Jüngling: Kampf gegen die Metapher!

Chor der Frauen: Garantien!

Chor der Männer und Dichter: Wehe!

Der Direktor lächelt, setzt sich und sieht sie nicht mehr.

Eine Frauenstimme ruft: Absolutismus!

DER REGISSEUR DER DRAMATURG

DER DRAMATURG

Und doch möchte ich dich beneiden, Freund; denn du bist meine

Sichtlichkeit. Du darfst vermitteln, denkst bis zur Gestaltung. Beachte das hohe Ziel: du gestaltest das Denken.

DER REGISSEUR

Wohl; aber denke ich mich, gestalte ich mich? Ich bin Durchgang. Deshalb auch unscheinbar und wenig beachtet. Ich trage schweigend eine Last von Wort zu Wucht. Ich führe die Gesichte zum Bild und die Leidenschaften zur Farbe. Ist es nicht, so zischen sie. Ich gebe so lächerlich viel Leben und würde vielleicht stolz sein, wenn es unnotwendig wäre.

DER DRAMATURG

Es ist seltsam. Beweisen wir beide nicht irgendwie Verächtlichkeit des Geburtshelfers? Wäre ich nicht da, und bejahe oder verneine ich nicht die Möglichkeit des Werdens, würdest du dich nicht von Abstraktion zur Körperlichkeit brücken, so könnte nichts sein; im besten Fall der Embryo in Spiritus und vor gewöhnten Augen. Man verlangt unsere Hilfe als Pflicht gegen den anspruchsvollen Sinn jedes Lebenswollens; wird die Weigerung bestrafen und den Vollzug nicht belohnen. Man wird nie ermessen, wieviel wir Dienenden von uns mitgeben und nur warnend wissen, wenn wir unbeschädigt bleiben. Und doch möchte ich dich beneiden; denn du gehst von meinem dumpfen Schreibtisch bis zur Bühnenrampe.

DER REGISSEUR

Laß das, Freund, und werde nicht ungerecht gegen dich. Wir münden einer in den andern und heißen zusammen immerhin Richtung und Form. Wir spannen uns vom Werk zum Spiel. Es ist viel Menschlichkeit in unserer Bestimmung. Auch viel Beweis des Menschen. Wenn wir so schwer von einem Schaffenden sind, daß wir sein Gedicht mit seinen Bewegungen und unserem Rhythmus abschreiten und auswirken, dann sind wir fromm.

DER DRAMATURG

Sage es den andern. — Nein, sage es ihnen nicht.

DER SCHAUSPIELER DIE SOUFFLEUSE

DER SCHAUSPIELER

Wer sind Sie?

DIE SOUFFLEUSE

Ich bin der seltsame Mensch, von dem nichts gilt als sein Flüstern. Und mein Beruf liegt so unmittelbar und lächerlich und notwendig vor dem Ihren, so winziger Zungenschlag Zukunft Ihnen, daß die Gegenwart meiner Person weder der Gegenwart noch der Person zutunlich ist.

DER SCHAUSPIELER

Was würden Sie sagen, wollte ich Ihre Worte mit kleiner Wandlung von Gewicht, Zeit und Anrede für die meinen nehmen? — So fragen Sie mich doch, wer ich bin!

DIE SOUFFLEUSE

Zu was das, da Sie mir gleichgültig sind. Ich bin weder Dichter noch Parkett.

DER SCHAUSPIELER

Wie Sie mir richtig und gehörig antworten! Wer will nicht über die spöttische Kongruenz von uns zweien staunen? Sie stehen vor meinem Wort und ich hinter meinem Wort. Zwischen uns beiden ist die Möglichkeit; Mutter von Wort und Geste. Jetzt kommt der Vorteil meiner Sichtbarkeit: ich spiele. Ich spiele mit dem, was in mir Regung ist und leihe es mitsamt dem Wort unserer Mitte. Daran sind Sie nicht mehr beteiligt. Die Philosophie der Bühne ist skurril: der Aktivste kommt dem Schein am nächsten. Und je mehr einer sich aus sich herrausreißt, desto gebundener wird er Schau spielen. Schon ahnen Sie das Urteil gegen sich und die Ungleichheit zu meinem Gunsten. Der Sinn des Theaters haßt Sie, weil Sie regungslos sind und nichts als Kompromiß zur Bürgerlichkeit des Gedächtnisses. So sehr ich Schauspieler letzten Endes die Betonung der zweiten Silbe bin, so wahr die Kulisse nichts will als Gutmütigkeit des Blickes: verlangen Sie nicht für die Rückwand Beifall.

DIE SOUFFLEUSE

Gut gesprochen, doch nicht stark genug. — Was ist Theater? Einer der ganz wenigen Ausstände der Stunde, Spiegel vor der Zeitlosigkeit. Ein Stück Leben, mit buntem Zirkel herausgekreist, und die Tage, Worte und Menschen geschminkt, damit sie Tage, Worte und Menschen scheinen. Was wollen Sie mich die Würde seines Wertes lehren? Was mich entschuldigen, daß ich dem Täglichen zum Spiel verhelfe? Wie unwesentlich sind wir alle, Helfer und Geholfene, vor dem unendlichen Gleichnis: Theater. Des größten Schauspielers Eitelkeit ist vor ihm bürgerlicher und zu ihm gegensätzlicher als des kleinsten Souffleurs bürgerliche Bitterkeit. Solange Sie nicht aus den begeisterten Energien Ihrer Haut und Ihres Hirns die Schminke und mich überwinden und nutzlos machen, solange sind Sie vor der Erhabenheit des Theaters klein. Was tut es, daß Sie mich benützen und zu Ihren Füßen haben! Die Gestalt benutzt Sie und nimmt alles von Ihnen, was Sie aus mir und aus sich heben. — Wer sind Sie denn?

DER SCHAUSPIELER

Der Schauspieler.

DIE SOUFFLEUSE

Ach, ich dachte — Romeo. Ach, ich dachte — Rosmer. Wehe Ihnen, wenn Sie sie nicht sind! Zu was sonst sind Sie da?

DER SCHAUSPIELER

Um sie zu spielen.

DIE SOUFFLEUSE

Wehe, wenn Sie Sein und Spielen unterscheiden! Sie wären dann meines engen Stuhles wert.

DER SCHAUSPIELER

Und Sie?

DIE SOUFFLEUSE

Ich bin eigentlich eine Frau und habe die Pflicht zu flüstern. Je leiser, desto besser; je lauter, desto besser. Ich sitze um ein kleines über dem Parkett; Sie stehen auf der Höhe meiner Stirn.

DAS BIST DU

Von Friedrich Wolf

VORSPIEL

Erscheinung einer Bergkuppe, von stofflosem Licht erhellt. Nebel fetzt um die Flanken des Berges. Einzelne Wesen werden sichtbar und verschwinden

ERSTES WESEN
springt auf die Kuppe

Oben!

ZWEITES WESEN
hinter ihm her

Ich trug Dich!

DRITTES WESEN
ebenso

Ich stach Dich, bist Du sprangst!

ERSTES WESEN

Was für ein Wort, dies: Ich!

ZWEITES WESEN
erstaunt

Warst Du nie: Ich?

ERSTES WESEN

Weiß nicht.

DRITTES WESEN
sticht erstes mit einem langen Stachel

Spürst Du Dich jetzt?

ERSTES WESEN

Wie meinst Du das?

DRITTES WESEN
erstaunt

Fühlst Du keinen Schmerz?

ERSTES WESEN

Was ist das: Schmerz?

ZWEITES WESEN

zu drittem

Ach, er war noch nie geboren!

DRITTES WESEN

Der Arme!

ZWEITES WESEN

Oder er hat es vergessen.

ERSTES WESEN

zu zweitem

Sag, was ist das: geboren?

ZWEITES WESEN

Schwer zu sagen; für jeden ein anderes!

DRITTES WESEN

zu zweitem

Wie war's denn mit Dir zuletzt?

ZWEITES WESEN

Wart mal — zuletzt? *(plötzlich)* da war ich ein Schuh, erst am Fuß eines Grafen! In vielen Hotels haben wir verkehrt; ich ward mit Milch gereinigt und mit Flanell gerieben. Aber der Graf selbst faßte mich nur mit zwei Fingerspitzen; und die andern taten's, weil sie's mußten. Ich ward auch bald verbraucht, kam zum Kammerdiener, und der gab mich dem Stalljungen. Nun, dacht' ich, hast du's elend; nun geht's dir dreckig. So war's! Aber als der Stalljunge mich so matt und schmierig sah, sprach er: „Warte du!", kratzte mir die Poren aus, hauchte und rieb mit dem Ärmel seines Wollhemdes.

DRITTES WESEN

Ha, ha, das ist schon was Bessres!

ZWEITES WESEN

Ja, und dabei ächzte er immer: „Warte du!" Das gefiel mir, und ich gab mir Mühe, blank zu scheinen. Plötzlich hielt er mich von sich, musterte mich fröhlich und sagte: „Na, Alterchen?" Nun mußte ich förmlich lachen; denn: Alterchen, das hatte noch niemand zu mir gesagt. Er aber meinte: „Schau, wie du mich anlachst!"

DRITTES WESEN

Sagte er wirklich: anlachst?

ZWEITES WESEN

Ja! Und jetzt spürte ich, daß ich Leben in mir hatte!

ERSTES WESEN

starr

Was ist das: Leben!?

DRITTES WESEN

Wart's ab, sonst stech ich Dich!

ZWEITES WESEN

lachend

Er spürt's ja nicht! Aber damals lebte ich, weil . . . .

DRITTES WESEN

Weil?

ZWEITES WESEN

zögernd

Weil der Stalljunge mich liebte.

DRITTES WESEN

Glaubst Du, daß die Liebe Leben erwecken kann?

ZWEITES WESEN

Das tut sie doch!

DRITTES WESEN

Oder anders: daß man ohne Liebe tot ist?

ERSTES WESEN

Was ist das: tot ist?

DRITTES WESEN

Ich glaube, wir müssen ihm wirklich etwas beibringen!

stößt einen summenden Ton aus

VIERTES UND FÜNFTES WESEN

springen von rückwärts auf die Kuppe

VIERTES WESEN

Wer summte? Der Ton macht mich rasend!

DRITTES WESEN

Weshalb?

VIERTES WESEN

Er erinnert an den Schleifstein! Ich war einmal eine Axt. Begreifst Du das, oder soll ich Dich in Stücke hauen?

DRITTES WESEN

Hast Du einmal eine Biene in Stücke gehauen?

auf erstes deutend

Aber dort steht einer, der möcht' wissen, was „tot sein" ist.

VIERTES WESEN

erstes betrachtend

War er schon einmal lebend?

DRITTES WESEN

Das weiß er nicht.

VIERTES WESEN

So werde ich mich hüten! *(erregt)* Vielleicht ist er der Ewig Gleiche! Wer den anrührt, der kann nicht mehr verwandelt werden!

DRITTES UND ZWEITES WESEN

weichen entsetzt zurück

ERSTES WESEN

Was ist das: der Ewig Gleiche?

DRITTES WESEN

Er fragt schon wieder!

VIERTES WESEN

verächtlich

Er ist doch wohl ein Mensch! Ich habe schon viele Menschen in meiner Behandlung gehabt!

tritt auf erstes

Soll ich Dich erschlagen, Mensch? Hast Du Angst?

ERSTES WESEN

Was ist das: Angst?

VIERTES WESEN

zu den anderen

Er ist hoffnungslos! Kommt!

ZWEITES, DRITTES UND VIERTES WESEN

vernebeln

ERSTES WESEN

steht unbeweglich und starrt ins Leere

FÜNFTES WESEN

tritt leise hinter erstes

Weißt Du auch nicht, was Leben ist?

ERSTES WESEN

Nein.

FÜNFTES WESEN

legt ihre Hand an die Stelle seines Herzens

ERSTES WESEN

bebend

Was ist das?

FÜNFTES WESEN

Errat's!

ERSTES WESEN

aufatmend

Ach . . . Du?

FÜNFTES WESEN

Was ist das: Du?

ERSTES WESEN
erwachend

Was ich nicht mehr bin und einst war . . . ein Teil von mir?

FÜNFTES WESEN

Den Du wieder erlangen möchtest . . .

ERSTES WESEN
aufflammend

Dich! Dich!

FÜNFTES WESEN

Still! — weißt Du jetzt, was Leben ist?

ERSTES WESEN

Ein Sicherinnern!

FÜNFTES WESEN

Und Lieben?

ERSTES WESEN

Ein Sichwiedererkennen!

FÜNFTES WESEN
ihn umarmend

Brüderlein!

eine Wolke weht beide hinweg — zugleich stehen

ZWEITES, DRITTES UND VIERTES WESEN
wieder auf der Kuppe

DRITTES WESEN

Wo ist er?

ZWEITES WESEN

Heda! Huhihahe!

DRITTES WESEN

Er hört ja nicht!

VIERTES WESEN

Sicher ein Kieselstein. — Ich habe ordentlich Lust, wieder einmal mit Menschen umzugehen!

DRITTES WESEN

Sie nutzen uns nur aus!

VIERTES WESEN

Sie glauben es; aber auf einmal sind wir doch Herr über sie.

ZWEITES WESEN

Ja, sie merken nicht, daß auch in uns Leben steckt. Ich habe einmal meinen Grafen über einen meiner Schnürsenkel stolpern lassen, daß er das Bein brach, nicht ins Feld brauchte und so sein Leben rettete. Und was denkt Ihr, das diese Hochnase behauptete?

DRITTES WESEN

Nun?

ZWEITES WESEN

Er habe sich das Bein gebrochen!

DRITTES WESEN

Grafen renommieren stets!

VIERTES WESEN

Stil! — Ich spaltete einst einem den Schädel, weil ich mich hübsch handgerecht legte, den Stiel der Hand zu. Der böse Mensch aber, der dies gewollt hatte, wurde von einem anderen — guten — Menschen enthauptet!

ZWEITES WESEN

Sie glauben, ihr Wille geschähe überall, aber es gibt tausend andere Willen!

DRITTES WESEN

Ich dachte, es gäbe nur einen?

VIERTES WESEN

Ha, ha, ha, ha . . .

ein Donnerschlag verschlingt die Erscheinung
Verwandlung

(Aus einem unveröffentlichten Spiel in 4 Verwandlungen: „Das bist Du.")

HELENE THIMIG

Von Fritz Schwiefert

Ich sehe diese Frau in einer einzigen Gebärde, die sie nicht mit ihrer reingewölbten Stirn allein über hellenisch klaren und klugen Augen, nicht mit dem Lächeln des vieles verzeihenden Mundes und nicht mit beruhigten Gliedern an einem frei und zärtlich ins Licht gehobenen Leibe formt. Denn sie wächst unwissend aus ihr heraus, gespannt von einem Willen, der auf keinen Gegenstand, und von einer Sehnsucht, die auf kein Ziel bezogen ist, sondern unendlich auszudeuten in ihrer Hinneigung zu einem unendlichen Horizont. Diese Gebärde ist neu und unerhört. Kein Theater hat sie in sich aufstrahlen sehen, die jungen Maler und Bildhauer mühen sich um ihre Offenbarung zwischen Raum und Licht, die jungen Dichter suchen ihr Worte. Sie fügt sich keiner Halle und keinem Park, und kein Gewand ist ihr recht: sie ist aufgerichtet wie ein Kreuz auf sehr hohem Berge, einer unendlichen Fülle von Farbe und Licht gegenüber, in der alles einzelne nichts gilt: dem Dasein.

Damit ist vieles und beinahe alles gesagt. Die Atmosphäre wird fühlbar, die diese Frau umlagert, eine Atmosphäre von Dichtungen, von schwebenden Unwirklichkeiten, von imaginärer Räumlichkeit. Was an diese Frau herantritt, wird in ihrem Lächeln, im Schrei des Mundes, im priesterlichen Heben der Arme zu einem neuen Sinn wiedergeboren; es verliert seine eindeutige Beziehung zu einer Welt von sogenannten Realitäten, es wird vieldeutig und unerschöpflich beziehungsvoll und wirft Strahlen aus, die von keinem Spiegel, von keiner irdischen Atmosphäre gebrochen werden. Die vielfach ineinandergeschmiedete Kette von Tatsächlichkeiten liegt zerbrochen zu ihren Füßen, und ihr Lächeln diktiert Gesetze, gegen die es kein Aufsträuben gibt. Unsere natürlichen, individuellen und gesellschaftlichen Bindungen mit der verwirrenden Fülle möglicher Konflikte werden hinfällig; gezwungen, umzulernen, Schicksale nicht mehr in der zufälligen Gruppierung, wie sie die tägliche Empirie erfindet, anzutreffen, nicht mehr unser Mitleid zu vergeuden, unsere Sehnsucht zu entzünden, wo Vergängliches flackernd schwelt; gezwungen, unsere Augen einer ruhigen rauchlosen Flamme zuzuwenden, werden wir Verwandelte und hellsichtig Abgekehrte, welche wissen: nicht das Vielfältige und vielfach Verzweigte, nur das ungeheuer Einfache ist Gut aus der Tiefe des Lebens.

Wir sind bestürzt, wir haben diese Wirkung aus dieser Richtung nicht erwartet. Denn der Boden, auf dem die Füße dieser Frau stehn, ist ja kein heiliger Bezirk, er ist profan und vielbetreten. Oder wollte jemand behaupten, daß unser Theater — dieser ungeheure, ganz im Psychologischen, Empirischen befangene Apparat — seinem Wesen nach metaphysisch sei?! Daß es die vielfachen Ströme des Lebendigen in seinem Becken sammele, um den Himmel darin zu spiegeln, der eine Erde überwölbt?! Es hängt ja so am einzelnen, es ist so verliebt in das eben sichtbare Profil eines noch so schmächtigen Dinges, es greift so begierig nach jeder Verknotung, weil es nur einen Trieb hat: Bestätigung. Das Runde und Sichtbare ist sein Glauben, das Vielfache ist seine Liebe. Darüber hinaus ist es ungläubig und lieblos. Lieblos gegen alles Dichterische, das es in ein einmalig Wirkliches, individuell Begrenztes

und Eindeutiges — dieses nirgendwo Wirkliche, unbegrenzt Vieldeutige — zu verwandeln Kraft und Gewissen hat, ungläubig gegen alles nicht durch Augen, Ohren und tastende Finger Erfahrbare, lieblos und ungläubig gegen alles Metaphysische überhaupt.

Es ist bezeichnend für die Abkehr dieser Frau von allem Schauspielerischen gewöhnlicher Art, daß man keine zureichende Vorstellung von ihrer spezifischen Genialität durch den Versuch gewinnen kann, die eine oder die andere ihrer „Gestalten" zu reproduzieren. Denn was sie der dichterischen Vision aus eigenen Quellen zuströmen läßt, hat wohl tief verankerten Zusammenhang und weicht nicht auch nur für einen Augenblick von der Bahn der selbstgewollten Gesetzlichkeit ab. Aber es bereichert die „Rolle" nicht nach dieser oder jener psychologisch interessanten Seite, es verbürgt keine spezifische „Auffassung", auch keinen spezifischen „Stil", es umschreibt überhaupt nicht den psychologischen Komplex der einzelnen „Figur" mit schauspielerischen Mitteln, sondern wirbt um die Gesamtheit des Dichterischen und trägt ihr mit dienender Demut alle Kräfte zu. Sie „spielt" nicht eigentlich die Gestalt des Dichters, sondern seine Dichtung selbst, im letzten Grunde ihn selbst. Der Wille, eine theatralische Illusion zu erregen, in einer bestimmten Spanne Zeit eine bestimmte Mannigfaltigkeit von Charaktermerkmalen aufleuchten zu lassen, zu individualisieren, räumliche und zeitliche Bindungen ins Gewebe mit hineinzuflechten und so ein Eindeutiges zu formen, das nach allen Seiten scharf abgegrenzt ist, wird mit einem Lächeln verworfen. Denn was ist die Figur des Dichters, sobald man sie „verwirklichen" will! Sie steht auf einer anderen Ebene und ist mehr als sie scheint. Tausend Seelen kreisen in ihr. Sie ist irgendwie benannt, aber wer nähme diese Benennung wirklich ernst! Wer wüßte nicht, daß sie nur Gleichnis ist, daß hinter dem zarten Schleier ein Unendliches quillt, eine Welt von Lebendigem mit Sternen und Monden! Solche Belehrung ist ihr „Spiel", das nicht verwirklicht sondern offenbart, nicht darstellt sondern kündet. Ihr Reagieren gilt nicht dem singulären Anlaß, es ist tiefer gegründet. Sie lächelt nicht, weil dieser Augenblick sie lächeln ließe, sondern weil ein Ewiges in ihr erinnert wird, das Lächeln fordert; sie seufzt nicht auf, weil diese Stunde sie seufzen macht, sondern weil eine Traurigkeit von Urbeginn wach wird, in der diese kleine Stunde versinkt; sie schreit nicht über die Untreue des Geliebten — wie ist er viel zu klein, um ihr Herz zu entzünden — sondern über das Dasein, das verbogen und verstellt ist: nicht daß es ihr geschah, daß es überhaupt geschah. Sie ist in jedem Augenblick mehr als sie scheint, hat die Bereitschaft märchenhafter Frauen, die arme Kleider abwerfen und Königinnen sind, in einem unendlich höheren Sinn: alle Wellen einer Dichtung schlagen in ihr zusammen und heben eine helle Insel hoch: die Form des Dichterischen selbst, wie sie Ereignis wurde, ob sie nun Goethe oder Sorge heißt.

Ein Geschlecht von dieser Art müßte unser Theater revolutionieren. Es müßte das Verhältnis von Dichtung und Bühne vom Fundament aus umgestalten und Vorherrschaft zu Gunsten einer harmonischen Freundschaft schwächen. Denn wie könnte anders der immerwährende Betrug der Kulissen,

der Maske und des Gewandes gesühnt werden, als wenn der Schauspieler ihn selber eingesteht! Dieser Schauspieler von heute — ich denke wahrlich nicht gering von ihm — verschweigt den Betrug, er billigt ihn und ist beinahe stolz auf ihn, indem er sich zwischen den aufgestellten Wänden und Dingen einer fingierten Welt wie in einer realen Wirklichkeit bewegt. Aber in dem Augenblick, in dem die Bühne vorgibt, die dichterische Vision adaequat abzubilden, wird sie anmaßend und unerträglich. Gibt es eine Heide, auch nur eine vorgetäuschte, die Lears Heide sein könnte? Gibt es eine Ebene, auch nur eine vorgetäuschte, die Penthesileas Ebene sein könnte? Und gibt es einen Tempelbezirk, auch nur einen vorgetäuschten, der Iphigeniens Tempelbezirk sein könnte? Ebensowenig wie es adaequate Abbilder lyrischer Landschaften und Städte gibt. Die Phantasie denkt sie nicht nur größer, endloser, bewegter, sondern empfindet sie — hier muß jeder Widerspruch verstummen! — als ein Beseeltes. Keine Farbenmischung, keine Schichtung dekorativer Körper kann sie vors Auge zwingen, sie kann überhaupt nicht sichtbar, nur fühlbar werden: als imaginärer Raum um den Schauspieler, als Atmosphäre um den Umriß seiner Gebärde, als Resonnanz seiner verhallenden Rede. Denn jeder Körper schafft sich seinen Raum, sammelt Weite oder Enge um sich, Ebenen oder schmale Zimmer, nach der Intensität, mit der er sich dem Schauen bietet.

Hierin beruht die Größe dieser Frau: daß sie mehr Dichtung als Theater ist, daß sie auf einer anderen Ebene steht als die Bühne, daß sie wie eine Fremde den Umfang eines Zimmers, den Wuchs einer Halle, die vorgetäuschte Wahrheit einer Straße oder eines Gartens nicht kennt, daß sie das Reale nicht im Raum und der Zeit, also im Empirischen, sondern im Raum- und Zeitlosen, also im Ewigen, oder, was das Gleiche ist, im Poetischen erlebt. Sie sühnt den Betrug, indem sie ihn grell verrät; sie biegt sich als Brücke zur Dichtung hin, indem sie den Abstand zum heutigen Theater so klaffend wie möglich macht. Kulisse, Maske und Gewand sind ihr nicht Mittel, sondern Hemmungen. Sie stellt nicht einen neuen, sondern den einzig möglichen Stil dar, eine Dichtung zu „verkörpern". Ich verschmähe das Schlagwort des Expressionismus, das allzu leicht auf die Lippen steigt, obwohl man ihr mit diesem Begriff nahekommt. Ebensowenig, will mir scheinen, darf man sie einen Herold der jüngeren Dichtergeneration nennen. Denn ihre Sendung reicht weiter, weit über Kleist, Goethe und Shakespeare zurück, bis zu Sophokles und Aeschylus. Aber der schöne Ruhm, Herold der Dichter gewesen zu sein, müßte ihren Namen über die Jahrhunderte tragen.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Die Entscheidung in der prinzipiellen Auseinandersetzung der Geister wurde wieder aufgeschoben, und die Kompaktheit des verbrüderten Macht- und Besitzwahnes unterdrückte noch einmal den Aufstand für endgültige Umwälzung. Aber man fühlt deutlich, wie ein Zustand neuer Vorbereitung nur sich ergab, wie die Dinge in einer Atmosphäre der Geladenheit blieben und der heimliche Zündstoff der Unbefriedigung zu schließlicher Explosion, zum

letzten Flammenstoß drängt, nach welchem der fruchtbare Prozeß des Neubaus beginnen kann. Ahnung des Einzigbewegenden, auf das es jetzt ankommt, pulst in jedem Ausdruck menschlicher Existenz, und so stark erfüllt die Notwendigkeit politischer Götterdämmerung alle Bezirke des Lebens, daß nicht die bisher unpolitische Artung sich politisiert, vielmehr Politik selbstverständlich auch die privateste Veranlagung als einen ihrer Teile in sich begreift. Nicht die Welt wurde sozialistisch, sondern der Sozialismus ist heut unsre Welt. Und wir übersehen nun, wie die Wilhelminische Aera schon hintrieb auf diese Losung, wie in ihr sich andeutete und ausbildete der Aufstieg der versklavten Schichten, der des Kapitals und der soldatisch-bureaukratischen Obrigkeit blenderische Organisation zu vernichten hat.

Als ein Dokument der kaiserlichen Verfallszeit wurde mit richtigem Instinkt vom Lessingtheater Gerhart Hauptmanns menschlich-politische Tragikomödie *„Der rote Hahn"* hervorgeholt. Die ganze Unnatürlichkeit der heut im Abbruch befindlichen Situation ist in diesem genialen Gemälde der Lex-Heinze-Epoche gespiegelt, so daß zum „Untertan"-Roman Heinrich Manns hier die dramatische Ergänzung in mehr als einer Beziehung existiert. Denn nicht nur ist gezeigt, wie die herrschenden Cliquen von ihrer Gottesgnadenschaft bis zur stupidesten Verbohrtheit überzeugt waren und mit den gemeinsten, nur Unschuldige treffenden und darum untauglichen Mitteln sich behaupteten, das widerwärtigste Material zu ihrem Werkzeug machten, sondern tieferblickend wird die notwendige Verworfenheit einer Welt gewiesen, in der auch die Unteren zu den beschmutzenden, zerfetzenden Praktiken des Kleinkriegs gezwungen, in die Verdumpfung und Verdreckung des puren Kampfes um materielle Verbesserung gebannt sind und alles notwendigerweise brutal, egoistisch, schindludrig sein muß. Diese Welt läßt das Gute nicht zu, und als ihre schwerste Schuld steht enthüllt, daß, was leben wollte, in ihr verdammt war, gewissenlos zu werden, daß der für sie mögliche Empörer der um den Preis des Glückes der anderen Aufsässige ist, daß der Bruderbund gegen die Unterdrücker in ihr eine Gaunerinnung unterirdisch schachernder Biederheuchelei bleibt. „Tummheet regiert de Welt", diese Welt, oben Beschränktheit feudalen Selbstgefühls, unten die Blindheit noch nicht geweckten Ehrgefühls. Diese Unterschichten begreifen noch nicht, daß es gilt, aus der eignen Not sich eigne Tugenden zu setzen, statt mit schlimmen Mitteln nach dem schlimmen Glanz der Oberen zu trachten, die Sünde des Besitzegoismus zu durchschauen und, in Verzicht auf Besitz und Macht, dem Ideal einer allgemeinen Menschenbeglücktheit im offenen, ehrlichen, reinen Kampfe die Wirklichkeit zu erobern. Hauptmann hat, ohne diese Folgerung zu ziehen, mit der allumfassenden Güte des Besten in seinem Schöpferherzen den Befund an ein paar Zeugen für die Regierenden und Regierten beweiskräftig festgelegt und das bleibende Beispiel der Seltenheit: politische Komödie — geschaffen. In sich geschlossen besteht seine Dichtung von der durch ihre Zeit verderbten Proletarierin, die vom Ringen um ein Phantom des Freiwerdens ramponiert und vor dem Betreten ihres scheinbar „gelobten Landes" banal abgeschoben wird. Ich kenne kaum ein Stück, das so echt den Alltag, die faktische Würgerei, das Hin- und Her-

gezieh des Gewöhnlichen, den Mischmasch von nicht aufkommender Tragik und Verzweiflung, von prallen Atempausen der Sinnlichkeiten und des Rummels Dichtung werden ließ. Jeder Akt hat seinen ganz speziellen, vollwertigen Stimmungsgehalt, der ihn wie eine Kugel umschließt: der erste die Geladenheit der privaten Triebe, der zweite eine unvergeßliche Freiluftjovialität, der dritte die Unterkötigkeit einer komödiantischen Amtsstubenfarce, der letzte die Blaue Montags-Luft einer Extrafete. Die Aufführung offenbarte vor allem eine solide Hingabe an den künstlerischen Dienst, die auch nicht gelungene Kleinigkeiten durch die Dichtigkeit des Ganzen absolvierte. Ilka Grüning war, obwohl sie den Dialekt falsch behandelte, eine Wolffen von eigener Wesenhaftigkeit, in den Blicken die Unrast der Nichtganzgefeiten, steigerte die Abrechnung mit sich und der Welt im letzten Akt wirklich zum eisernen, heroischen Radikalismus, wie zuzeiten aus geduckter Kreatur sich stachlige Weisheit bekennt. Max Adalbert als Fielitz gab eine tadellose, einhellige Leistung, komplette Zeichnung eines cholerischen Schluckers, das Letzte an Einfachheit der Bewältigung herausholend in der Szene des Aufbegehrens und doch Kirrwerdens oder wenn das fachliche Vergnügen des Bastelns ihn zum Intresse an Brandstiftvorkehrungen verleitet oder in der Justamentspose des Reüssierten. Kurt Götz präsentierte den Wehrhahn ganz ohne jegliche Unterstreichung, höchste Humoreffekte mit diskreter Edelblödigkeit und belegtem Schneid erzielend. Hermann Vallentins Rauchhaupt besaß Schlichtheit, Glaubwürdigkeit, das undefinierbar richtige Maß von Lebenstreue, jene Mischung aus gutmütigen und jachrohen Zügen und alle Eigenheiten, die so eine Pensioniertenverquertheit haben muß. Charlotte Schulz machte aus der Leontine im Äußeren, in prächtiger Flätzigkeit von Geste und Wort, eine Glanznummer, Heinrich Schroth einen Schmiedemeister von Gedrungenheit und Forsche. Der Ede des Hans Sternberg aber mimte zu fanfarend fidel, zu sehr als Opernschmied, nur im letzten Akt mit Mäßigung auf dem richtigen Weg, Emil Lind als Doktor Boxer verzettelte sich bläßlich, unpersönlich, und Hubert Heinrich spielte den Schmarowski als durchschnittlichen Renommagewitz, statt eine von Lebenshumoren umblitzte Selfmaderealität zu verleiblichen.

In aktuellste politische Probleme langt Wilhelm Speyers Drama *„Der Revolutionär"* und zimmert minderwertiges Kulissenzeug ohne Wahrheit des Lebens und der Idee. Angedeutet ist die Gegenüberstellung von fanatischer Rücksichtslosigkeit, Revolte der Tat, und geruhigem, ordnungsbeflissenem Revisionismus, Evolution durch erzieherische Arbeit. Vorhanden ist ein Schauerstück, darin ein russischer Student, verbannter Adliger, mit aller pseudorussischen Kolportagezigeunerei behaftet, schwankt zwischen einer deutschen Geheimratstochter, die ihn heiraten und zum Bürger machen will, und einer russischen Kameradin, die die unbedingte Parteidisziplin und Opferbereitschaft von ihm fordert. Dabei ist die Germanin typisch mit Verwerflichem beladen, ohne daß aber ihre Mankos als solche gegeißelt sind: sie dekretiert ewige Besitzrechte aus dem einmaligen Fall ihrer Hingabe, versucht mit abgefeimten Berauschungspraktiken den Mann zu einer Schuftigkeit zu umnebeln, eskamotiert mit laxer Dialektik den Makel des Verrates, weil besagter Verrat wahr-

scheinlich den Verratenen nicht mehr schaden könne, beharrt auf der Anmaßung ihrer Kutten- und Kastenengherzigkeit und verschwindet indigniert, als ihr Opfer sich den Bekehrungsversuchen endgültig durch das Sterben in den Armen einer verachteten, aber in dumpfer Triebliebe aufrichtigen Kreatur entzog. Dies ist hanebüchen ungeschickt und im Zeitungszuschnitt fabriziert, daß die solide Tüchtigkeit, mit der das Kleine Theater sich des Stückes annahm, erfolglos blieb. Da hatte Abel die geeigneten Töne für das beiläufige Abtun von Unliebsamem, für das Entgleiten des Unsichren, für trunkne Nonchalance; da setzte Leonore Ehn ihre strenge Künstlerschaft ein, spendete mit Herbigkeit und kaltem Feuer dem Preußenmädchen der papiernen Vorlage Gestalt; da war Irmela von Dulong eindringlich im Schritt, im bebenden Protest, in der schmerzhaften Starre und beunruhigenden Zähigkeit des Willens, Alice Torning in Maske, in schäbiger Hingebung, Gustav Rodegg in sympathischer Zurückhaltung. Aber eine Verdächtigung heißester Impulse, die Angst vor der Zerstörung von Zerstörungswürdigem verbreiten könnte, ärgerte aus der Haltung des Stücks wie jene Plakate, die sich um die gewissenhaft gründliche Auseinandersetzung mit Ideales bergenden Tendenzen durch eine Art moderner Hexendenunziation zu schwindeln trachten.

Ahnung von unverstelltem Russenwesen stieg auf aus einer mit Sorgfalt und Freude betreuten Aufführung von Gogols *„Die Heirat"* in Kayßlers Freier Volksbühne. Scheinbar eine banale Anekdote von heiratslustiger Jungfer und heiratsängstlichem Hagestolz wird zum Gefäß für die Wahrheit von allerlei Menschlichem. Wenn das begüterte Mädchen von einem ganzen Pracherchor von gehappigem abgetakeltem Mannszeug umschnüffelt wird, daß sie sich vor Bedrängtheit keinen Rat weiß und ihres Fleisches Sucht sich doch von jedem aus der Meute das brauchbarste Teil zu behalten züngelt, oder wenn der von Freund und Kuppelmuttel mit den üblichen Argumenten bis zur Bräutigamschaft Gepreßte vor der endgültigen Entscheidung doch noch entflieht, sind stärkste Daseinstragiken unscheinbarer Schicksale zur Rechenschaft gezogen. Die Verurteilung zur Einschichtigkeit, da ein ehrliches Gewissen die unendliche Schwere der Verpflichtung, die jedes Sichgesellen übernimmt, sich nicht zumuten darf und dem nie ganz zu verwindenden Erinnerungsbann der eigenen Vergangenheit, statt ihn versteckt in ein fremdes vertrauensseliges Dasein mit hinüberzuschmuggeln, lieber die ganze Treue wahrt, bekommt auch einmal ein heiteres, sinnfälliges Symbol. Und da die bittere Wahrheit so unwiderstehlich in der Schalks- und Tölpelmaske serviert wird, hat sie aus dem Kontrast zwischen Schmerzhaftigkeit und Possenhaftigkeit sich um so dauerhafteres Gewicht erworben. Im Ganzen ist hier schlicht und entgegenkommend ein Ironiewerk mit mannigfach zärtlichen und kratzbürstigen Einzelzügen, und der Explosivstoff der gefährlichsten, sonst vorsichtig verleugneten Desillusionierung knallt seine Entladung in die derblaunigsten Quodlibets. Bildhaft war die Aufführung sehr spaßig auf ein stilisiertes Exempelrußland, eine Art märchenhaften Lebkuchenmoskowitertums gebracht, die Schmuddel- und Faulenzerstimmung, dieses fatalistische Sichgehnlassen eines Oblomowvorläufers, in der Junggesellenbude war überwältigend getroffen. Guido Herzfeld als der

Aufgescheuchte ergriff durch eine gemütliche, das vom Dichter Gegebene gleichgestimmt nachschaffenden Tragikomik. Scheu und leis aufdämmernde herausgekitzelte Verliebtheit, Nichtanderskönnen, letzte Glücksangst, Resignation, Aufschwung und Rückfall, alle Nüancen so einer herzenslieben Einspännerseele besaß er, und in der Szene, da die beiden schüchternen Leutchen ihr dürftiges, für sie doch so inhaltvolles einziges Liebesgespräch haben, schuf er mit einfachen, kunstehrlichen Gaben das Gleichnishafte einer ganzen Veranlagung. Julius Sachs war der Anstifter und Verführer, unverwüstlich bei guter Laune, quicklebendig, mit einem Augenzwinkern und Behagen an sich selbst, das hier am Platze war. Harry Berber hatte sänftiglich Verschüchterung und Ratlosigkeit, die um einen zum siebzehnten Male Abgeblitzten ihre Flore legen, die erbarmungswürdige Bettelbetroffenheit so eines armen Luders; sonst war der Reigen der Freier zu wenig in Buntdruck, zu verschwommen, schablonenhaft, frostig, Stahl-Nachbaur als kaltrechnerisches Koloß zu sehr mit dem Grammophonpathos in der Kehle, und auch Lucie Mannheim als der weibliche Köder ohne Mannigfaltigkeit der Ulklinien, eintönig. Mit herzhaft rundlicher Ulktypik stattete Margarete Albrecht eine Vermittlerin aus, reich an Zungenschlag und Mienengeläufigkeit, eine spinöse Groteske schuf Maria Weißleder, und noch Magd (Luise Weißberg) und Diener (Alexander Kardan) waren ergötzlich durch ein gutes Quantum Trottelei.

Einen puren Ulkabend ohne literarische Allüren brachte das „Kleine Theater" mit Paul Rosenhayns kriminalistischer Einaktertrilogie *„Salto mortale"*. So was müßte ganz reizvoll sein als mit Geist gemanageter Variététrick, wie es die Franzosen zu klassischer Eigenheit graziöser und verblüffender Momentfrozzeleien, Blitzsatiren, hingeflitzter Sexualpässe konzentrierten, und wurde in dem schwerblütig deutschen Fall interessant genug durch die Gelegenheit zu guter schauspielerischer Exzentrikleistung. Hermann Vallentin lieferte im ersten Dialog als sentimentaler Berufseinbrecher die richtige Dosis von Kontrasttreuherzigkeit, Gutmütigkeit, Selbstverständlichkeit, im zweiten Stück als Filmmatador den umwerfenden Gentschmiß, prachtvoll die Schnuppigkeit, diesen hundeschnäuzigen, kategorischen Schieberjargon, Lupu Pick im dritten Sketch eine vorzügliche Maske und den unwiderstehlich stieren, gekränkten Alkoholton.

In eine Wüste von Gleichgültigkeit und Aushöhlung verurteilten mich zwei Dichtungen, deren Verfehltes in der Hauptsache aus einer gewissen inneren Leere zu fließen scheint. Thaddäus Rittner bewegt sich in seinem Drama *„Unterwegs"* in der Region Molnar, durch Schnitzlerklänge gemildert. Wie Brods universaler „Nornepygge"-Roman den Don Juan wiederverkörpert sein ließ in einem politischen Tat-Abenteurer unsrer Zeit, beschwört Rittner Don Juans Seele in einem zeitgenössischen Baron, dessen Glut schließlich der Frau seines Leporello-Freundes gilt und den ebendieser Leporello demgemäß erdolcht. Motive von menschlicher Bedeutsamkeit klingen an: Der Don Juan als der nur mit der Liebe Beschäftigte, als der Mann, dem die Frau und ihre Welt; also die Sinnlichkeit — das Einzige und das All ist, im Gegensatz zu den Geistes- und Arbeitsmenschen, die einen Abfall ihres Hauptinteresses nur,

bloß ihrer Werkseligkeit abgesparte oder gestohlene Momenträusche, mit mehr oder weniger schlechtem Gewissen der holden Störung widmen. Der Partner, ganz bewundernde Verzückung, selber korrekt ehelich, als ästhetischer Teilnehmer an den Abenteuern des Angebeteten in geistiger Nachschöpfung Don Juans Leben mitlebend, wenn er dem Unersättlichen die erinnernde Nachbildung seiner Episoden entlockt und genießerisch jeden neuen Reiz nachschlürft, bis sein Standpunkt zuletzt vor der praktischen Bestätigung des ins eigene Herz geführten Streiches versagt und in die konventionellste Art des Reagierens umschlägt. Aber es kommt aus dem vielen geistreichelnden, selbstgefälligen und nur gefälligen Plauschen nicht markant genug heraus und ist schließlich nicht unwiderleglich gelöst, sondern mit einer Pointe umgebracht, und statt einer überzeitlichen Daseinsdichtung, die jedes Don Juan-Gedicht werden müßte, erscheint eine zweifelhafte Gesellschafts- und Noblessereizung, ein Salonstück mit ausgewalzten Erlesenheiten und romantischen Allüren, das einen unangenehm erzwungenen, ausdruckslosen, fast snobistischen Habitus aufweist. Die Kammerspiele gaben Rittners Drama einen aparten Rahmen und ein zu langsames Tempo. Moissi konnte alles Lockende leuchten lassen, und das Naive, Selbstverständliche, Naturgemäße Donjuanischer Weltanschauung war ebenso fein in ihm wirksam wie das Jungenhaft-Übermütige und das Katzenjämmerlich-Bewölkte, die heiße Berückung und der verwehende Abschied. Werner Krauß kristallisierte die bizarren Schnörkel seines in Bewegungen und Untertönen phosphoreszierenden Gelegenheitsporträts zur umrißsicheren Einheit. Maria Fein erfüllte in einer kurzen Szene eine ganze Schicksalstragödie des weiblichen Sexus mit scharfen, entschiedenen Akkorden. Erika March war eine stille, bescheidene Allgemeingültigkeit von Frauchen und besaß jene gespielte Konventionsentrüstung, die schon das völlige Kapitulieren enthält, Ferdinand Gregori schilderte einen onkelhaft gesetzten, dozierenden Pedanten mit kennzeichnender Trockenheit.

Die „Dramatische Gesellschaft" widmete ihre erste öffentliche Veranstaltung dem Einakter *„Die Vorhölle"* von Rudolf Leonhard. Vielleicht war ich von vornherein für dieses Stück ein schwieriges oder ungeeignetes Medium, weil ich der Echtheit kriegsanklagender Gesinnung dort nicht zu vertrauen vermag, wo zuerst der Schrei nach der Russengurgel nicht eben mit Mißbilligung in getragener Redeweise konserviert wurde. Aber zugegeben, daß Kriegsbezügliches in dem Stück nur die Staffage abgibt für Variationen über das Thema: Schmerz — bleibt zu konstatieren ein endloses Verhandeln, das keine zwingende Suggestion in mir erwirkte und in dem ich bei all seiner beabsichtigten Grelle und Maßlosigkeit die wirkliche Intensität unbändiger Eruption nicht empfand. Ein Soldat, zermartert, bäumt sich auf; die Krankenschwester schenkt seinem Leiden ihr ganzes Mitgefühl; der Arzt fordert das unbeteiligte, pflichtgemäße Funktionieren des amtlichen Hilfeleistens; schließlich stirbt das Objekt ihres Streitfalls. So nüchtern, wie diese Aussagen hier stehen, geben sie genau meinen Eindruck. Es wird diskutiert und diskutiert, wie in Konventikeln gewisser Literaten das unpraktische Diskutieren Selbstzweck ist. Nicht, daß das Drama ein Redespiel und kein Schauspiel ist,

störte mich — es gibt glänzende Redestücke —, sondern daß diese Rede immer nur Ausspruch bleibt, nirgendwo für mein Gefühl gestaltete, plastische, lebendige Rede wird. Die Peinlichkeit ging so weit, daß für mich eine Koketterie des Schmerzes herauszuhören war, eine Eitelkeit auch des über den Schmerz spitzfindig Spintisierenkönnens, und ich nirgends das Problem mit dem eigenen Leben gelöst sah oder seine etwaige Unlösbarkeit mit dem eigenen Leben besiegelt. Szalit ließ die Schwierigkeiten seiner Position aufgehoben sein, so Ausgeglichenes ermöglichte er, und hatte den nervenaufwiegelnden Passionszug. Biensfeldts Arztgestaltung durfte eine nicht zu rührende Medizinerfestigkeit haben, auch eine etwas spöttische, überlegene Nüchternheit. Als Krankenpflegerin blieb das Fräulein Burger belanglos, machte alles von der Rolle Geforderte, ohne daß sie mitzureißen vermochte, hauchte den Versen die Seele, die sie nicht zu haben schienen, auch ihrerseits nicht ein.

DRESDNER THEATER

Von *H. Z.*

Anton Wildgans war für jene, die vom Drama der neuen Jugend nichts Gutes erwarteten, der kommende Mann. Der große Gesundbeter. Er hatte dem Theater ein anständiges Geschenk vermacht: „Die Armut". Der Dichter und sein noch ungeborenes Zukünftiges hatten dann das Glück, ein reichlich nonchalantes Vorurteil, das ihn den geborenen Dramatiker hieß, stets um sich zu wissen. Kam die „Liebe". Noch Zweifel? Gehetzt durch hundert Wegschlingen, gerüstet mit allerlei Tricks aus allen Rüstkammern antiquierter oder neumodischer Weltanschauungen, ist Talentvolleren nicht begegnet, was dem bedachtsamen, schwerblütigen, doch immerhin „wienerischen" Wildgans ebensowenig gelang: tragische Kunst, — also jene Form dramatischen Ausdrucks, welche in der Bejahung der aus dem Dualismus gewonnenen sittlichen, richtunggebenden Werte ihre Gipfelung erblickt. Zu diesem Gipfel zog es ihn aber. Seine Gestalten erklommen keine Berge, sondern bewegten sich auf der Ebene der Gemeinplätze, darüberhin ein Föhnwind strich und jeweils die Bewegung in den alten Gleisen neckisch beschleunigte. Wildgans fehlte der Glaube an den Willen. Und nun, da ihm Gelegenheit ward, ein Ethos aus der Verneinung des Willens zur Zeugung, zur Fortpflanzung der Gattung aufzurichten, klagen im „Dies irae" ein paar Moll-Akkorde über dem großen Ur-Riß, dessen fatale Verästelungen durch alles, was Menschengestalt annimmt, verlaufen, dem aber allein die wesentlich tragischen Möglichkeiten und die Tragödie, als Daseinsproblem überhaupt, als unbedingt vorzunehmende, ja aufgedrungene Synthese zwischen ewiger Not und persönlichster Freiheit, entspringen. Der nächste Satz würde mich ins Gewebe der Dichtung verspinnen, in die Metaphysik der Geschlechterliebe einführen, der hundertste begönne mit einer Frage an die moderne Vererbungstheorie, um schließlich kurz zu beweisen, daß wir es mit einem lyrisch-dramatischen Mischling zu tun haben, wie alle Stücke des Wiener Dichters es sind. Man führe auch dieses in Gottesnamen überall auf und schaue sich das ungelöste Geheimnis an. Doch soll gesagt sein: die Hauptsache ist Anton Wildgans. Ein intimer Zauber umschmeichelt die Sinne: Sehnsucht. Sie schreitet durch den banalen Masken-

zug, ermuntert seine Teilnehmer zu Gefühlen, und es entströmen in hinreißender Beredsamkeit reine Töne des Leides oder des Aufschwunges, zugleich mit den Ober- und Untertönen in Sehnsucht gleichgestimmter Seelen. Die „Poesie" des Dramas. Man beginnt hier mitzutönen. Rhythmische Erregung trägt über das trockene Flachland einer krausen Ideologie hinauf zu farbenreicheren Gefilden echter Lyrik. Die Darstellung im Schauspielhause war sorgfältig zuende gedacht. Mehnert, der Vater, stand in der Mitte, da, wo der protestierende, ungewollte Sprößling stehen und den dramatischen Wirbel erzeugen sollte. Der alte Kerl nahm Raum ein, bestimmte seine Dimensionen, beste Hauptmann-Figur. Wieso ward jener, doch auch ganz „zufällige", Vater immerhin etwas und der Sohn ein weniger als Nichts, ein hohler Darm, gefüllt mit Furcht und Schrecken? Metaphysik der Geschlechterliebe, Vererbungstheorie usw. Wir wollen diese Söhne mit den zerbrochenen Instinkten nicht, sie sterben uns immer zu spät. Die Gestalt des Jungen führte Fricke, leider etwas künstlich irrlichternd, durch ein kurzlebiges Dasein. Lindners Robanser war der wahre Revolutionär, der ein Ich hat, seine Einzigkeit fühlt und ein Pathos haben durfte, die große Geste des Leides, die voller Musik ist. Die Bleibtreu war Mutter, wie eben Mütter sind, abstoßend und so, daß man ihr die Affenliebe gerührt zu verzeihen sich beinahe veranlaßt fühlte.

Man ist im Albert-Theater sichtlich bemüht, den guten Willen zu zeigen. Es ist eine Zufälligkeit, der Zeit zu danken, die Theaterdirektoren den Boden unter den Füßen etwas glitschrig macht und zur Wachsamkeit nötigt, die aber immerhin das Erstaunliche wirklich werden läßt, daß Deutschlands anregendster Dramatiker, Wedekind, nicht auf der Bühne des Schauspielhauses, die ihm gebührte, zu Gaste sein darf — die Herren verlangen da in Verkennung der neuen Rechtsverhältnisse, scheint's, immer noch amtlich abgestempelte Ausweise — sondern bei den Neustädtern ein Dauerlogis erhält. Damit seien die Einladenden noch nicht empfohlen. Aus abgeleierten lassen sich nicht plötzlich neue Menschen fabrizieren. Seit Licho's Abgang, aber auch in seinen Tagen, war der Spielplan des Albert-Theaters Ausdruck geradezu geheiligter Idiotie. Die Notwendigkeit, den drohenden Bankrott durch Absatz von Schundartikeln abzuwenden, lasse ich als Einwand nicht gelten. Phantastische Unfähigkeit, aus der Armut eine Tugend zu machen und Impotenz im Schöpferischen (dies den Regisseuren und Dekorateuren!), literarische Verbildung und Stuhllehrerdünkel (dies den Dramaturgen!), vollkommene Überzeugungslosigkeit, merkwürdige Zwangsvorstellungen über den Geschmack und die Instinkte des Publikums, das man nicht kennt und auf dessen übelste Bedürfnisse von vornherein spekuliert wird, Auslese aller Talentlosigkeiten, „gangbarer Spielplan" geheißen (dies den Direktoren!), ja, wenn dieses Arrangement bei der Berechnung Verwendung findet, aber auch nur dann, haben die Herren Unternehmer recht, wenn sie —, ihr durch den Profit um ein weniges beengtes sauberes Gewissen vorausgesetzt —, unverantwortlich zeichnen und einheimsen. Warum dann nicht im Reklametransparent über der Eingangstür prangend: „Geistiges

Bordell!"? Im Falle der Utopie solch gesinnungstüchtigen Unternehmergeistes ist der künstlerische Leiter für das wachsende Risiko des schlechten Rufes verantwortlich: er werde Damenschneider oder Coiffeur! Abseits platonischer Ideen geht's aber in hundert von neunundneunzig Fällen anders zu: wenn das Geld in Kasten klingt, ereignet sich das Konzessiönchen gegenseitiger Umarmung. Im Neustädter Bühnenhause ist's zu spüren gewesen, ruckweise, daß die banalste Form der Unterhaltung nicht die bleibende sein sollte; wir wollen das anerkennen und hoffen, daß die Schritte abseits bisher gern beschrittener Plattheiten nicht Anlaß wirtschaftlichen Ruins geworden. Wir wollen auch weiterhin guter Laune sein, wenn Wedekind (bitt' Sie, glattes Geschäft!) und andere, deren Namen gerne verraten werden kann, so der Wählende unter der Hypnose gewohnter Belanglosigkeiten stehen sollte, aufgeführt werden und für ein Weilchen die Selbstprotektion des Hausdichters Leo Lenz aussetzt und ähnlich Blondes weniger Raum einnähme. — Also, es ereignete sich die Ausnahme „Hidalla", und man konnte einen sehen, der sich wütend aufbraucht im Kampf gegen die Erstarrnis das Leben tötender Gesetze. Das rettende Wunder, das die Menschen aus den nebligen Niederungen hinaufführt zur Freiheit lustvoll empfundenen Daseins, ist die Schönheit. O Hoffnung, die zu Kulten berechtigt! Ein Weg, neben anderen, auf den wütend gewiesen werden muß, denn die Welt will ihn nicht gehen. Wedekind ist ein Superlativ, um den Gegensatz zu paralysieren. Ein Krüppel begründet eine Moral auf Schönheit und gibt Begierden Ziele, läßt Sterne aufleuchten über der Umarmungen Wollust, wird zum Apostel und Weissagenden einer Welt hellenischer Sensationen. Der rasend gewordene Anstand des Bürgers würde erst angesichts des Gehängten zur Ruhe kommen, wenn nicht die Sache durch eine größere Anzahl Anhänger schon vorher an Spaß verlöre, ein Selbstmord des Messias den Greuel teilweise entschuldigte und die Kapitalisierung des Gesamtunternehmens in Angriff genommen werden könnte. Steiner gab dem Wegweiser Hetmann das Hypnotisierende dieser besten aller Märtyrergestalten Wedekinds; im Äußerlichen die Bresthaftigkeit überbetonend; im Wesentlichen grotesken Krampf und Gläubigkeit zu einem Bilde formend. Überflüssig zu sagen, das die Figur in den üblichen, also falschen, Wechselrahmen gepreßt war. — Die Erkenntnis, Lebendiges nicht durch Überlebtes veranschaulichen zu können, führte in der Erstaufführung von Paul Kornfelds „Verführung" zu Bühnenbildern, unter denen Ausrufezeichen stehen sollten, um solche differenzierteren Neuversuche vor maßgebender Indifferenz zu rechtfertigen und auf sie hinzuweisen. Vorbild war natürlich die Frankfurter Uraufführung. Um so hülfloser gebärdete sich die Regie; eine so konsequente Abstinenz vom Gestaltenwollen des Spiels durch Tempo, Hemmung, Bindung ist schon pedantisch; die vollzogene Absicht, über mancherlei Geschehen Dunkelheit zu breiten, ist nicht immer ein Triumph der Erfindungsgabe und die Tendenz, die Schauspieler als eigenwillige Praktikabel den Raum möblieren zu lassen, wie es gerade trifft, ist mißverstandene Ausdeutung der Bewegungsfreiheit einzelner Teile innerhalb eines einheitlich beseelten Organismus. Trotzdem: die Verantwortlichen waren guten Willens und leisteten sich ein Verant-

wortungsgefühl gegenüber der jungen, höchst zeitgemäßen Dramatikergeneration, — Paul Kornfeld gehört zu ihren wesentlichsten Vertretern, — also Dank, Ihr Herrschaften, für die redliche Mühe und das halbe Gelingen! Auch hier wieder Steiner-Bitterlich, magische Kreise ziehend, den Geist der Dichtung heraufbeschwörend: Gefühl ward einziges Mittel zur Wertung, alle Handhebung verwerfend oder rechtfertigend (Kleistische Lebensfragmente werden spürbar!); Zahnweh einer Liebe, die wütend gegen jeden Zweck gerichtet, verzerrte glückflehendem Auge das als schön erkannte Bild des Seins — und Selbstvernichtung, methodisch betrieben, schien letztes Mittel, der dumpfen Welt der Körper ihren Sinn im letzten Aufschrei zu entlocken.

ZU DEN BÜHNENBILDERN *Von Friedrich Wolf*

Im Anfang war das Wort! Das Wort explodierte aus dem Dunkel des Propheten. Doch das Wort blieb einsam. Wie alle Büßer entfleischte es, entfarbte, ward Skelett . . Deklamation . . Phrase. — Springflut neuer Tage . . neue Ekstase! Das Wort keimte, schlug aus . . Gebärde . . Signal! — „Massacre!" Der eine anachronistische Schrei im „Hannibal", und die Heeressäulen stürzen ineinander. — Schrei — Gebärde — Rasen des Raums! — Die griechischen Spieler waren Sprecher . . vorgebundene Maske für Mimen und Mimik. — Pantomimik? — Die Schröter und Devrient „reine" (klassische) Sprecher; Matkowski „färbte"; doch Kainz erfand die Gebärde der Wortreihen, Anlauf, Lauf, Gefälle, Kadenz! Wort und Gebärde wurden eins! — Noch immer zehren wir von dieser Erbschaft. Eine neue ungeahnte Kluft liegt vor uns. Geste und Raum, Gebärde und Bühnenkörper klaffen! Und doch, sie sind ebenso unteilbar wie Wort und Gebärde. — In der Ringerszene zwischen Hamlet und Laertes — einer ungeheuer szenischen Hyperbel — schauen Gräber und Bäume ebenso neugierig teilnahmlos dem Rasen der Verzweiflung zu wie die übrigen („lebenden") Komparsen. — Nein und abernein! Der Raum selbst muß rasen, denn ich (Zuschauer im Parkett) bin Hamlet . . sein Zorn mein Zorn . . mein Zorn Zorn von Himmel und Erde. Mein Ringen — oben, unten — ist Ringkampf von Himmel und Erde, hoch — tief . . Kosmos wird Chaos . . „Firmament" — Wallung! Drum diese Szene auf Leben und Tod: Zwei riesige Obelisken, die knicken und brechen wie Bäume im Sturm, im Gewitter der sphärischen Ekstase . . oder Säulen während eines Erdbebens. — Höchst verstiegen und phantastisch? Und doch höchst gegenständlich und real. Wir müssen nur wagen, unsere Gesichte nach außen zu „sehen". Höchst aktiv! Wage zu sehen! . . Erste Losung! — Strindberg ist an ungebornen „Gesichten" verblutet. Er sah die expressionistische Bühne und hat sie Schering im Gespräch projiziert. Unser expressionistisches Schauspiel schreit nach seiner Skene. Es kann erst leben, wenn die naturalistische Bühne erloschen. — Für Experimente um Kaninchenzucht und hochwertige Kampfgase wurden Hunderttausende veräußert. Wir verlangen Versuchsbühnen, wie München sie gewagt, für Schöpfer unserer Zeit! Und noch eine Losung! Wage zu handeln, doch vorerst: wage zu sehen!

DRESDNER VERLAG VON 1917

Dresden-A. 20, Robert-Koch-Straße 9

Fernsprecher 19747 — Postscheckkonto Leipzig 34469

MENSCHEN

BUCHFOLGE NEUER KUNST

ZWEITER JAHRGANG

LITERATUR — GRAPHIK — KRITIK

Herausgeber und Schriftleiter: *Heinar Schilling*

Die Zeitschrift erscheint nunmehr in zwanglosen Sammelheften, deren jedes mehrere Wochennummern enthält. Im Vierteljahr werden 12 Nummern ausgegeben, der Bezugspreis beträgt vierteljährlich M. 5.—, unter Kreuzband M. 5.50. Der erste Jahrgang der MENSCHEN kostet M. 10.—, einzelne Nummern ⟨6—10⟩ M. 1.—. Die Nummern 1—6 des zweiten Jahrgangs kosten je M. —.50, als Sammelheft im neuen Format geh. M. 3.20.

Die Buchfolge „MENSCHEN"

vertritt in Literatur, Malerei, Kritik, Musik und Politik die aufsteigende jüngste Generation geistig tätiger Menschen, die sich — aus allen Altersschichten zusammengesetzt — in bewußten Gegensatz stellt zu den heute noch wirksamen und mächtigen Überbleibseln und Erben jener Generationen, die die Menschheit, auf tausend Wegen, in den Zusammenbruch führten, den sie heute erlebt. Dem Materialismus und seinen maskierten oder unmaskierten Variationen setzt sie, durch das von ihm angerichtete mehr als vierjährige Blutbad gestärkt und erhöht, in künstlerischer, politischer und praktischer Tat ihren *prinzipiellen Idealismus* entgegen, von dessen endlichem Sieg sie überzeugt ist. Dieser Idealismus heißt in Literatur, Malerei, Musik und Kritik *Expressionismus*. Also ist Expressionismus kein rein technisches oder Form-Problem, sondern vor allem eine geistige ⟨erkenntnistheoretische, metaphysische, ethische⟩ Haltung, die nicht seit heute oder gestern, sondern seit Jahrtausenden in der Geschichte der Menschheit erscheint. — Die Buchfolge *„Menschen"* versucht, die Vertreter dieses Geistes zu sammeln und zu einen, um den Sieg ihrer Idee, die der Sinn der Menschheit ist, zu beschleunigen. — Alle geistig Jungen, unbedingt Gläubigen, die reinen Herzens sind, werden aufgefordert, in geistiger und praktischer Tat an dieser heiligen Aufgabe mitzuarbeiten.

DRESDNER VERLAG VON 1917

Dresden-A. 20, Robert-Koch-Straße 9

Fernsprecher 19747 — Postscheckkonto Leipzig 34469